cine-oja n.7 Nuevas caras, nuevas búsquedas en el cine venezolano (Oriana, ¡Diles que no me maten!, La Hora Texaco, Un solo pueblo). Críticas: Mad Max III, Los amantes de María, Brasil, Desesperadamente buscando a Susana, Conducta impropia, ¡Deprisa, deprisa! **diciembre 1985 bs. 5**

cine-oja

La mantuana: **Oriana** de Fina Torres.

ORIANA

Alabanzas y cánticos llenan los pocos espacios mediáticos en los que se habla de cine o se pretende ejercer la crítica, la gloria rebasa incluso tan exiguos límites y alcanza las columnas de adustos ensayistas. Las damas de AVEPANE unen sus voces a las del Banco Latino y a las más estentóreas de Radio Caracas Televisión. Cada quien emite nuevos y más atrevidos panegíricos; todos a una descubren complacidos ¡por fin!, que Chalbaud y Cabrujas eran sólo vendedores de feria, falsos padrastros de un niño no nacido. Bueno era eso de tener un cine de ex-guerrilleros, delincuentes, policías corruptos, crímenes y poderes. Era bueno como operación comercial; era bueno como imagen debidamente anecdotizada y desideologizada de la inmensa putrefacción nacional; era bueno para jóvenes de clase media y del populacho, una diversión capaz de competir, si no con la gran superproducción hollywoodense, al menos con los estratos inferiores del cine importado. Además, ¿era posible otro cine nacional? **La casa de agua** parecía haber demostrado la imposibilidad de tomar otros rumbos; los sucesivos intentos de Lugo se inscribían también en un permanente desencuentro con el público.

Y hete aquí que una damisela sin experiencia, pero con alcurnia y audacia —suerte de Manuela Sáenz, o de Luisa Cáceres del cine—, demuestra que sí era posible resolver el dilema de embolsillarse a la vez la crítica, el público y los medios, con una grácil sonrisa mantuana.

¿Y cómo lo hizo? Con lujo de despropósitos y de paradojas: logrando sacar un producto bien acabado del desacreditado mecanismo de las coproducciones; echando mano de un argumento se metamorfoseara en una narración **comme il se doit,** con circularidad y fragmentación, con **sauts y retours en arrière,** modosidad y aplicación de la imagen, montaje sabiamente —convencionalmente— dedicado a obviar las fallas de coherencia o de angulación subjetiva de la narración; logrando conjugar Edipos y Electras en una alcoba colonial, asesinato del padre, triunfo femenino y aniquilación aparente del machismo, de la familia, de la raza y de las clases; logrando ¡oh milagro! que un **racconto** lento, pausado, retorcido, fuese absorbido ávidamente por las muchedumbres.

Digámoslo de una vez: la coincidencia, conjugación feliz o unión sinérgica de tan disímiles logros implica la existencia de un talento. Digamos también: frente a la operación hasta ahora dominante de combinar populismo y taquilla, seudocrítica social y política con espectacularidad barata y arbitrariedad con hiperrealismo, el único "peligro" que ofrece Oriana es el de una operación ideológica eventualmente complementaria: por fin tendríamos **dos** cines en Venezuela: uno para las mayorías —cada vez más esmirriadas, hay que reconocerlo— del triste pacto social, y un cine para que las élites tan olvidadas reencuentren su gloriosa memoria. Los cogollitos, las dirigencias sindicales, los patriarcas del Parlamento, los líderes de opinión de nuestra democracia podrían, también, reciclarse, mojar sus labios en una posible imagineria gatopardista, que supiera impartir al pacto de Coche, a la revolución de octubre y al 23 de enero, una menos ambigua y ubicua lectura, más abiertamente reconocedora de la continuidad de los poderes: podrían así ir al cine con Fedecámaras a veces, y otras sumergirse en la idolatría de las masas... Es también bueno recordar aquí que el éxito de las viejas radio-telenovelas, y luego de "La esclava Isaura" —que continúan una antigua tradición narrativa— no era gratuito, sino el cuadro convencionalizado de un paternalismo providencialista —a la vez económico y político— que hunde sus raíces en la estructura misma de esa genealogía del poder, de esa falsa dualidad "país nacional/país político".

Pero, veamos más de cerca la película:

Lo primero con que tropezamos en **Oriana** es con una fusión-confusión entre narradora y protagonista. Ello es deliberado, en la medida en que María —aparentemente la que cuenta o recuerda— repite, mima o actualiza el destino de Oriana, cuya vida ofrece la "materia prima" (a la manera de esos mitos clásicos que repetían y ampliaban la tragedia o el sino de un arquetipo); pero ello es, también, el resultado adicional de fuertes inconsecuencias de angulación subjetiva —a cada momento nos preguntamos: ¿quién mira, quién "cuenta"?— por obra de evidentes errores narrativos, que afectan asimismo los parlamentos extraños y las actitudes —por ejemplo, de la sirvienta que parece desconocer la presencia del merodeador hijo de Oriana— y que otras veces dan por sentada una conclusión "fatal" bastante inaceptable psicológicamente, como por ejemplo, la decisión súbita de la apenas púber María, de "asaltar" el recinto del hijo de Oriana y repetir con él la historia de ésta.

A pesar de la cuidada aplicación de la realizadora, y precisamente por su obediente utilización de los recursos más aconsejados y practicados del "mensaje-fragmentado-a-reconstruir-por-el-espectador", es flagrante que no se intenta romper experimentalmente la unidad diferencial de los personajes en el seno del **mecanismo mismo de narración:** se hubiese perdido entonces la riqueza de la yuxtaposición repetitiva implícita en la asunción del destino "familiar", es decir el juego de las muñequitas rusas. Si ello es así, entonces nos quedamos de pronto con que la niñez —y aún la adolescencia y la tragedia de Oriana— no son "contadas" por María —que las ignora, aunque su adivinación-investigación la lleve, insensiblemente, a la repetición de un destino que desconoce— y por tanto, hay, en realidad, dos focos de angulación narrativa: el subjetivo-memorioso-onírico de María, que sobresaltada "se reconoce", retirándose precipitadamente de la ventana, como "aquélla" que repitió el gesto seductor (¿violador?) de las hembras familiares; y el "objetivo" (¿de quién, de la realizadora-guionista, de la autora Marvel Moreno?) que nos cuenta todo lo referente a Oriana...

A estas dos "narraciones" corresponden variantes estilísticas y expresivas: más "realista" y menos pausada en la visión atribuible a Oriana; más onírica y oscilante, más errabunda y

confusa, en el ángulo subjetivo de María. Elementos de tratamiento visual subrayan el carácter denotativo de la separación.

Es de suponer, pues, que los dos vértices narrativos no se confunden deliberadamente en un "segundo nivel de lectura", en una suerte de "ruptura de las reglas" que iría entonces en el sentido de un "anticine" buñueliano o, en un sentido más "lógico-formal" resnaisiano.

Pero allí volvemos a las inconsistencias e incoherencias en la articulación de las partes, acciones y supuestas motivaciones que expresan los personajes protagónicos y se evidencian en la estructura narrativa; en ellas no hay una unidad "metanarrativa". A lo sumo, podrían justificarse o entenderse en la clave freudiana que tan facilonamente se muestra al espectador. Llevada a su extremo, esta clave suministra una coartada "delirante" para reunirlo todo: se trata de los elementos de una visión onírico-neurótica, o histérica de quien sería entonces única narradora (todo es soñado, revivido, reconstruido, o deseado por María; Oriana sería apenas el fantasma propiciatorio), a partir de la escena inicial en que, leída la carta notificadora de la herencia, ingiere los somníferos. Estos serían el "indicio" de que todo es sueño, delirio, asunción de un desdoblamiento y así por el estilo. Algunos espectadores agregan a esta interpretación, la escena de Oriana niña en brazos del padre, leída como violación simbólica. Pero, aún en este tipo de interpretaciones, harían falta esfuerzos adicionales muy laboriosos para otorgarle el mínimo de coherencia que debe tener todo delirio que se respete: ¿dónde meter, en términos de angulación narrativa o "soñadora" las relaciones entre Oriana y la sirvienta, o entre Oriana y su hijo?

De todas formas, por obra de un muy inspirado ritmo —pausada respiración, que repercute felizmente en el murmullo, cantarino y sereno, omnipresente, de Doris Wells— **Oriana** impone su convención, supera sus incongruencias y obscuridades, y logra, sin mayores pérdidas, interesar y empatizar al espectador. Los bien dosificados elementos amables de la niñez y la adolescencia de Oriana-María, la permanente salvación que el montaje fragmentado, del ir y venir Oriana-María en los diversos tiempos de la narración, hace ante la linealidad de una historia que podría ser de otra manera resentida en toda su pesadez melodramática, la relativa sobriedad de las actuaciones, el **tono menor** dominante y la solvencia —un poco escolar— con que se van acumulando las pinceladas narrativas, son todos elementos de peso en una película que logra "hacer pasar" su historia.

¿Es feminista Oriana? ¿Hay en esa obra una visión nueva, inconformista, del sexo, de la mujer, de los tabúes familiares?

No hay duda, lo femenino se impone a todo lo largo de la narración: a la vez en un choque permanente con el padre y con lo que éste representa (a pesar del gesto de ternura, bien recalcado en el filme, del padre arrullando su hija con un libro de grabados) y en la propia peripecia de Oriana, en sus curiosidades, sus ocurrencias, su relación con el medio-hermano. En un momento, Oriana prefigura lo que se hará luego por sirvienta interpuesta: apunta a su padre con un revólver, largamente, y luego, calmosamente, devuelve a su sitio el arma, sin que el padre se aperciba. Oriana busca y dirige la relación con el hermanastro, desde las primeras unciones en el cuarto de los trastos, pasando por la invitación a bailar, hasta la provocación fatal.

La ruptura del tabú sexual se dobla con la ruptura de otros dos: el medio-hermano es hijo natural (dato implícito pero evidente) y por tanto, un inferior de raza y de clase (sabido es que en Venezuela un ascenso de clase puede remediar o hacer más aceptable un atributo de segregación racial). Entonces, Oriana reivindica no solamente el derecho a acostarse con un hermano, sino con un mestizo y con un desclasado. ¿Puede pensarse algo más anticonvencional?

Ahora bien, esta triple revuelta, sexo, "raza", clase, se da en las típicas condiciones propiciatorias de un universo cerrado, precisamente delimitado, cuidadosamente, por las fronteras de la hacienda, de la familia, de la "raza-clase" mantuana. Se presenta más bien como "inversión" de lo masculino (cuyo ejemplo sería, exactamente, la actuación del padre de Oriana): el hombre que aprovecha las féminas de sus haciendas, sin mayor escándalo, recogiendo y "colocando" incluso los frutos de sus pernadas en las periferias de los negocios familiares.

Este universo cerrado no es roto por Oriana —y desde luego, tampoco por María adolescente, pues lo de ésta se da en forma de obsesión, de ciega "ejecución"— sino que, al contrario, es "administrado" como una **venganza privada:** ella se yergue contra la opresión y contra la complicidad débil del medio hermano; sufre las consecuencias con una especie de superioridad pasiva **femenina;** elimina al padre por la mano de una complicidad también **femenina,** aunque sea servil, e instaura un "secreto familiar", una continuidad ideal de hombres sometidos, escondidos, visitadores noctámbulos, que, en adelante, forman parte de un feudo femenino. Feudo femenino, sin embargo, condenado a quedar en el secreto, en una nostalgia solitaria que pueda repetirse **secretamente,** suerte de masturbación onírica, a cubierto del mundo exterior, bien salvaguardado todo: las apariencias, los bienes, la hacienda, los recuerdos, la clase social... en cuanto a la raza: entropía interna del sistema familiar, quizás fortalecimiento, búsqueda de una endogamia salvadora y fecunda, asunción femenina del derecho tradicional del macho a la ampliación semiclandestina de la familia. María no hace sino "abandonar" majestuosamente, al final del filme, ese teatro secreto de reivindicaciones privadas, triunfantes. Pero lo guarda como patrimonio, se lo reserva: alejándose, su mirada sobre "los hombres de la hacienda" es ambigua... parecería que ahora, su concentrada alegría (la hacienda no se vende, la hacienda no se vende, **elle n'est pasa vendre**) es la consciente ratificación de su ciego acto de otrora.

El enfrentamiento al machismo no es pues, el de Doña Bárbara: no se hace en el terreno exterior, sino en las penumbras lunares; no se juega a caballo, con armas y linderos, sino con la seducción, el veneno y las complicidades. Es el triunfo **femenino por excelencia,** íntimo, secreto, perdurable, precisamente por darse a través de una subversión controlada del mundo masculino, del universo contituido donde las reglas formales no han cambiado. No se asume un machismo "femenino", **tampoco se enarbola feminismo alguno,** se gana con las armas secretas de la mujer, las de siempre: la continuidad de la familia mantuana queda en pie, con sus graciosos matrimonios y primos franceses, sus haciendas en la playa, sus Range Rovers para acá y sus Mercedes para allá, sus mujeres **que sí saben...**

Oswaldo Capriles

Un solo pueblo de Manuel de Pedro: Uno y trino.

ORIANA. Venezuela/ Francia, 1985. Dir.: Fina Torres. Prod.: F. Torres/Patrick Sandrin; Alfonso Henriquez (ejec.); Luis E. Henríquez, Oscar Benedetti, Fina Benedetti (asoc.); para Pandora Films/Arion Productions. Guión: F. Torres y Antoine Lacomblez sobre el cuento original de Marvel Moreno. Fot.: Jean C. Larrieu. Mont.: Christianne Lack. Son.: Claude Bertrand, Victor Luckert; Sonoparc/Antegor (mezcla). Mús.: Eduardo Marturet; extractos de Faure, Bach, Beethoven. Int.: Doris Wells, Daniela Silverio, Rafael Briceño, Mirtha Borges, Maya Oloe, Claudia Venturini, Philippe Rouleau, Asdrúbal Meléndez, Martha Canelón, Luis Armando Castillo, Hanna Caminos, Alejandro Padrón.

UN SOLO PUEBLO

En la historia del género musical, desde el advenimiento del cine sonoro, ha tenido lugar una variación radical a partir, si no erramos, del bellísimo documental sobre el Festival de Jazz de Newport de 1958 (**Jazz on a Summer Day,** 1959, de Bert Stern). El acento se trasladó de la comedia musical a la música misma, con sus estrellas de moda y su momento espectacular, hasta llegar a las feísimas ilustraciones psiquedélicas de los actuales **videopops.** En Venezuela hay antecedentes de ambos tipos: **Venezuela también canta** de 1951 y **Santana** del 75. En esta última línea, **Un solo pueblo** formula una doble proposición: atestiguar sobre un grupo musical de actualidad y abogar por la música popular venezolana. Se podría decir que se trata aquí de la misma cosa, pero la película no es un concierto e incluso se aparta del documental ortodoxo dedicando una porción sustancial a cierto tipo de ficción. Tendría, por tanto, una proposición propia más allá del documento y más allá de la expresión puramente cinematográfica.

Y sin embargo, me parece, hay una profunda indecisión entre uno y otro objetivo. Una de las líneas formales seguidas busca la relación entre el grupo y los creadores populares de los cuales aquél extrae su repertorio; la otra, intenta argumentar mediante parábolas el carácter, si se quiere, rebelde de la música popular en el panorama de la cultura dominante.

La primera línea arranca de la entrevista ritual, durante la cual uno o dos miembros del grupo "Un solo pueblo" explican sus intenciones y métodos, de manera bastante confusa tanto a nivel de su propia expresión como a nivel de puesta en escena, pues por buscar un máximo de naturalidad el diálogo se desarrolla en un contexto ruidoso y agitado que no propicia la atención necesaria a una buena recepción de la información. De allí parte un juego de alternancias, simultaneidades y contrapuntos audiovisuales entre el grupo y los protagonistas, podría decirse, del planteamiento de fondo. "Un solo pueblo", declaran sus miembros, sale para el interior, vuelve una y otra vez a la misma localidad, se hace amigo de la gente, y después empieza a grabar, a fotografiar, a ensayar junto con ella y luego, aprendidos música, canto y danzas, prepara sus espectáculos. La película nos muestra en parte este proceso, contra la dificultad enorme de querer cubrir, prácticamente, todo el repertorio del grupo, por lo menos en una de sus intencionalidades de mayor importancia: la de recoger la música popular de Venezuela de punta a punta, la de "dar el mismo trato a todo el país", como dicen ellos mismos, en un esfuerzo de reconstitución (¿o de constitución?) de una expresión venezolana nacional, de "un solo pueblo", como lo explicita el nombre, tan programático como hermoso, que pusieron a su grupo.

Decimos dificultad porque el alcance nacional, al pretender cubrir prácticamente en cada caso con la presentación de una pieza completa, del lugar y la gente de donde proviene, de la interpretación que de ella hace "Un solo pueblo" y del intercambio que produce esa interpretación, diluye o confunde la verdadera relación. Probablemente con el fin de no hacer la película

demasiado repetitiva, casi con cada canción se cambia la forma cinematográfica de dar ese proceso. Escenas muy breves de verdaderas clases impartidas por los maestros populares a los miembros de "Un solo pueblo", otras que presentan interpretaciones mixtas, otras más los ensayos del grupo para la presentación pública o la grabación de unas piezas, montadas con documentos de las fiestas de donde surgen; otras solamente con la actuación de los artistas populares, otras más con "Un solo pueblo" solamente, frente a su público. La intención aparece clara a quien conoce el fenómeno real, pero la confusión de la forma adoptada es mucha, en particular con respecto a la música propiamente dicha que, a medida que la película avanza, es cada vez más únicamente la interpretación del grupo sobre imágenes del pueblo, el cual queda como orfanado de su propia creación. Esta impresión es muy fuerte también en las escenas de las "clases", cuando al momento en el cual la música cesa de ser acorde, afinación, preparación, y se desata en su plenitud, los "maestros" son abandonados y a quien escuchamos es a "Un solo pueblo" que se convierte, ya no en el noble divulgador del arte popular —y ya volveremos sobre este punto— sino en su intérprete ideal, con cuyas ejecuciones magistrales el pueblo puede cantar, bailar o incluso, simplemente, asistir. Las soluciones de puesta en escena llegan al máximo del equivoco en el Velorio de Cruz cantado a media por Maria Rodriguez y una integrante de "Un solo pueblo", de quien uno llega a preguntarse por qué se entrometió y no dejó cantar sola a tan admirable cantora. En cambio, me pareció perfecta, emocionante, la escena paralela de los Diablos Danzantes de Cata y los ensayos del grupo, donde la belleza de la danza, lo extraordinario de la fiesta popular y la habilidad, pasión y esfuerzo de los integrantes de "Un solo pueblo" para reproducirla, logran una óptima expresión plástica y afectiva.

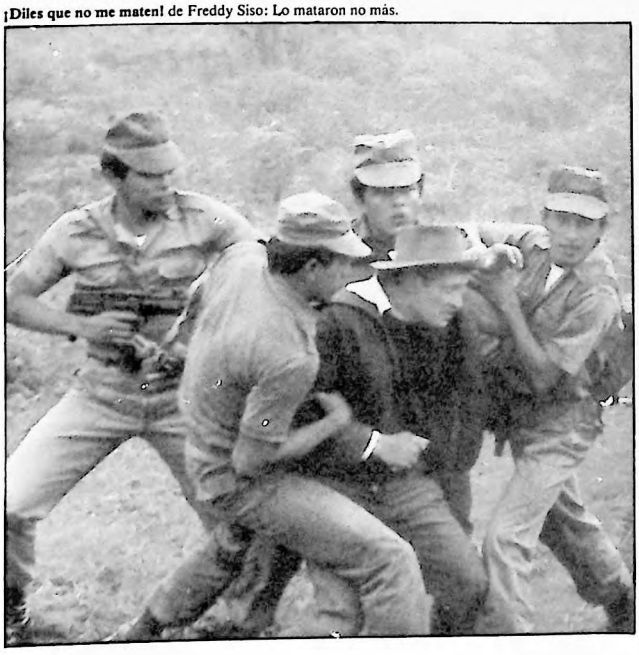
La segunda línea, de menor envergadura y en otro tono, intenta, como dijimos, exponer el carácter que podríamos llamar politico del planteamiento, muy de acuerdo, o demasiado de acuerdo, con el humor característico del grupo musical. Sin duda, no se trata de un humor arbitrario sino que corresponde o, por lo menos, es traducción de un humor propiamente popular que se expresa claramente en la letra tanto de la "Parranda navideña" de Cayapa como del polo "Navidad importada" de Luis Mariano Rivera. Pero la doble ilustración de esas letras, a manos de "Un solo pueblo" a un primer nivel y de Manuel de Pedro a un segundo nivel, pretende explicar, precisar y agregar humor mediante otros tipos de expresión y hasta seudo-documentación produciendo, en el mejor de los casos, una redundancia, y en el peor una toma de posición concreta que, al no tener un desarrollo a su propio nivel, se convierte incluso en atropello injustificado de cosas y personas sobre planos de comprensión sumamente heterogéneos y por lo tanto más que discutibles.

Por ejemplo, si es indudablemente gracioso ver aparecer en un espectáculo de "Un solo pueblo" a unos tipos bailando de repente el joropo amañado que se nos ha propinado desde el Retablo de Maravillas hasta Sábado Sensacional (la alusión genérica, inmediata, una alerta breve como el chiste), no es lo mismo asistir a una escena cinematográfica medianamente larga, en plano cercano y con un actor cómico de Radio Rochela, dedicada a la "mamadera de gallo" de cualquier coreografía de Yolanda Moreno sobre la cual, a este grado de precisión, habría que hacer un discurso más complejo, universal, **culto.** Otro ejemplo: si se ataca a un genérico instituto de cultura que maltrata los intereses (?) de la cultura popular, se mete en un mismo saco a ministros y promotores, a posiciones ideológicas y supuestas corrupciones, así como, presentando a un misterioso personaje que le dice a una pareja popular de bailarines de joropo que se van "a meter un billete", hasta el propio "Un solo pueblo" podría caber allí, y estaría muy cerca también del "camaleón"-"promotor cultural" escogido como víctima de la Quema de Judas. Que las coplas populares se burlen y adviertan contra quienes puedan utilizar a la gente campesina, expresando conflictos de clase profundamente reales y no opiniones ideológicas sobre la cultura, está superbien, pero que expresiones culturales "cultivadas" de artistas profesionales de las tablas ("Un solo pueblo") o del cine (Manuel de Pedro) lo hagan, será aceptable sólo a nivel de la simple reproducción de lo popular: en el caso de tomar la palabra, el discurso tendrá que estar proporcionado a su arte, es decir más preciso y más complejo. Situaciones similares se dan con el "sketch" del musicólogo, la falsa entrevista televisiva y el desarrollo cinematográfico del Mamarracho-San Nicolás. Quizás, aquí también, la diversidad de formas con la cual se enfrenta el problema de plantear el conflicto cultura popular-cultura masiva-cultura culta (clasificación que merecería profundizarse) se hace obstáculo a cualquier penetración de la realidad.

El problema era complejo. Pero Manuel de Pedro incrementa, a mi modo de ver, ciertas ligerezas de "Un solo pueblo". Su mirada, plásticamente vivaz y pletórica como siempre, ha fallado su objeto principal. El fenómeno de "Un solo pueblo" y de grupos artísticos similares tiene un doble valor fundamental: el de interpretar con fidelidad, pasión y talento musical, la música del pueblo —y acaso no habría por qué dejar de decir, como antaño, folklórica— y el de introducirla en la sociedad masiva. Es una posición más que justificada que me encuentra, hasta aquí, solidaria: frente al bombardeo cada vez más alienante de lo popular-masivo, impuesto por intereses no populares y ni siquiera nacionales (en la más genérica acepción del término), buscar la respuesta donde realmente la hay, en el talento del pueblo, en sus tradiciones, en la posibilidad de ser sujetos, de sentirse expresados, de los venezolanos, y situarla en el espacio del todopoderoso emisor masivo, conferirle otra posibilidad de comunicación, ganarle solidaridad unificadora y placer compartido, es establecer un cambio importante en el juego del saqueo y la alienación. Este discurso se siente, en la película, por la presencia concreta del pueblo y de su bellísima música, mientras la mayoría de los recursos de su elaboración nos desvía de ese sentido básico. Los partidarios de aquella posición agradecemos, sin embargo, tantos exaltantes momentos de este documental.

Ambretta Marrosu

¡Diles que no me maten! de Freddy Siso: Lo mataron no más.



UN SOLO PUEBLO. Venezuela, 1985. Dirección, producción y guión: Manuel de Pedro. Fot.: Rubén Alfaro. Mont.: Armando Silva. Mús.: "Un solo pueblo". As.: Martha Peinado.

¡DILES QUE NO ME MATEN!

El breve cuento de Rulfo está dividido tipográficamente en cinco partes. La primera, en casi su totalidad, es un diálogo, en estilo directo, en el que Juvencio ruega a su hijo Justino que interceda ante el coronel. La cuarta, el diálogo con el coronel, donde de nuevo Juvencio implora por su vida. Estas dos escenas, dos breves momentos en una historia que dura 35 años, ocupan la tercera parte del cuento y el peso considerable que adquieren inclinan a caracterizar a Juvencio como un héroe carente de dignidad, dispuesto a todas las humillaciones para seguir viviendo. Estas dos escenas están inscritas literalmente en el film de Freddy Siso, quien ignora la contrapartida que Rulfo, soterradamente, refleja con todo el parco realismo proveniente de la conformación del relato desde el punto de vista de Juvencio: campesino, su sentido de la vida es el de una totalidad integrada, sintética, propio de lo que corresponderia a ese "pensamiento salvaje" definido por Lévi-Strauss. Juvencio no es atrapado por los soldados, como parece sugerir el film, sino que él había ido a decirles que no pisaran la milpa tierna, pues "en la tierra estaba toda su vida". Más allá de las razones económicas Juvencio mata a don Lupe (Pedro en el film) porque éste había matado a un novillo inocente, que buscaba su acomodo.

El film de Siso sigue muy de cerca el cuento de Rulfo, salvo algunos incongruentes injertos de "realismo mágico" que no corresponden para nada a la cosmovisión de Juvencio. Así adopta el relato en primera persona, con Juvencio que recuerda su historia, y desarrolla los personajes y los acontecimientos dándoles un cuerpo dramático a partir de mínimas sugerencias del cuento de Rulfo y en ocasiones añadiendo bastante materia propia. En esta doble relación de sometimiento-desarrollo o de fidelidad-traición están las debilidades y virtudes del film. Siso se mantiene fiel al relato, pero sólo en su contenido aparencial. De allí resulta un personaje definido alevosamente en la propaganda del film, "Lo despojaron de sus tierras, lo persiguieron 40 años y él sólo imploraba..." (la más perfecta antipromoción de un film que pueda imaginarse), que lamentablemente predomina durante la primera visión del film; una pérdida del uso de la perspectiva del personaje, que pasa a ser una pseudo-perspectiva en el film ya que hay numerosas escenas —toda la historia de don Pedro— que no corresponden a ella; y finalmente una fuerte descontextualización, cuando Juvencio es perseguido y fusilado en Los Andes venezolanos por muy modernos guardias, modernidad subrayada por el obsesivo acompañamiento rítmico.

Es, en cambio, en el desarrollo de las indicaciones de Rulfo hasta construir una primera historia sólida, elemental y tensa, donde radica el mayor interés del film. El relato del encuentro y creciente enfrentamiento de Juvencio y don Pedro, desde el bautizo de Justino hasta la muerte de don Pedro, la dinámica de los personajes secundarios y sus relaciones conflictivas, la concubina del hacendado, la seducida Luvina, los aprendices de los poderes de Juvencio, que ocupan las dos terceras partes del film, están dados con el ritmo pausado apropiado, la acumulación de detalles capaces de crear climas expresivos, el alternarse de tiempos y lugares que responden a las necesidades internas de la historia y no a la imposición de forzados ritmos efectistas, hacen de esta primera historia una de las pocas del cine venezolano que gana con una segunda visión. Tal vez porque en la segunda visión pierde peso la segunda historia del film, la de la huida permanente y el ajusticiamiento final, que en contraste resulta desligada, vacía de tensiones que el permanente lloriqueo de Juvencio no logra crear, al degradar la dignidad de la ira justificante y justificada del otro

FONCINE

LAS CIFRAS HABLAN

AÑOS	APORTE OFICIAL A FONCINE	AHORRO DE DIVISAS
1984	2.500.000,00	14.000.000,00
1985	5.000.000,00	25.000.000,00

FONCINE CUMPLE CON EL PAIS

una realidad

Juvencio. Sin que la invención de su "mágica" desaparición instantes antes de los tiros logre salvarla.

Alfredo Roffé

¡DILES QUE NO ME MATEN! Venezuela, 1984. Dir.: Freddy Siso. Prod.: María Saldivia para Mapora Cinematográfica S.R.L./Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. Guión: F. Siso y Bernardo Cequera sobre el cuento de Juan Rulfo. Fot.: Mario Robles. Mús.: Pablo Manavelo. Monf.: Roberto Siso. Int.: Flor Núñez, Asdrúbal Meléndez. Julio Alcázar, Tania Sarabia, Rodolfo Molina, Fernando Gavidia, Heriberto Durán.

LA HORA TEXACO

Buenas noches, fanáticos de toda Venezuela. Tal como lo prometimos, el canal de los grandes espectáculos tiene el inmenso orgullo de traerles en vivo y en directo las incidencias del partido final del Clásico de Octubre, el último juego de la Serie Mundial. Este máximo evento de la Gran Carpa les llega con todo su colorido y su emoción, en el instante mismo de la confrontación entre el equipo de **La Hora Texaco** con Eduardo Barberena como manager, y el equipo del Espíritu Nacional con la tradición de mediocridad al frente.

Mientras llega la señal del satélite voy a ofrecer la alineación. El espíritu nacional colocó en la lomita su mejor lanzador: el dárselas de intelectual superprofundo y de artista genial sin tener con qué. Este serpentinero cuenta con una recta de humo a noventa y ocho millas promedio y más de veinte victorias en la temporada, entre ellas el estrepitoso **no hit no run** asestado a **Profesión: vivir.**

En la recepción juega la banda sonora, conocida como "sonora matancera" por las matanzas que ha llevado a cabo contra casi todas las películas venezolanas cuando intentan robarse la segunda. En la inicial se ve al lenguaje pretendidamente cotidiano pero en realidad pedantesco. De ese tremendo inicialista recordamos el **out** fulminante que le dio a **Homicidio culposo** cuando Elba Escobar y Julie Restifo tienen aquel memorable diálogo en el jeep, acerca del amarse, el quererse, el empatarse, el vivir juntos, el arrejuntarse y el casarse, con un tonito de "mucha conciencia" quintaesenciada.

En la intermedia se sitúa la ineptitud en la dirección de actores, némesis de nuestro cine; y en la antesala, el falso carácter "popular", quien, como siempre, está diciendo groserías a diestra y siniestra metido en un disfraz de delincuente común-guerrillero-marginal-vendedor de pinchos. Se relame recordando las innumerables veces que ha matado en su almohadilla a Román Chalbaud.

En el short esta ubicado el puritanismo criollo, responsable del fracaso de tantas películas que sacando unos pelitos, unos senos y unos genitales creen tapar su raíz esencialmente pacata y provinciana. En el jardín de la derecha se ve al esquematismo narrativo. Sí, el que reventó a **Macho y hembra** y a **Manuel** sin la menor misericordia. En el center tenemos al montaje incoherentón, célebre por haberle hecho pasar malos ratos a películas de gran aliento, que pretendían sacar la bola del estadio, como **País Portátil** y **Oriana.** Y **last, but not least,** en el left puede verse al bloque cámara-luz-fotografía-color, azote del extinto Clemente de la Cerda, para mencionar una sola entre la legión de sus víctimas.

La novena visitadora puso a Ibsen Martínez en el montículo. Este muchacho tiene el físico de un Valenzuela y a ratos el brillo de un Vida Blue en los comienzos; cuenta con una impresionante variedad de lanzamientos, pero falla en el control. Habrá que ver si hoy viene por la goma o si pasa por una mala noche, divorciado del **home.** El receptor es Rubens de Falco, llamado Rubén Desfalco por los guasones, un importado con mala suerte en su campaña entre nosotros, pero que esta vez quizá muestre algo de lo que ha hecho su fama en el exterior.

En primera vemos a Haydée Balza, esa voluptuosa cuarentona digna de los papeles de veinteañera que nunca le dan. En segunda juega Cayito Aponte, justamente para hacerle la segunda al desfalcante catcher en el momento de impedir robos. La tercera es cubierta por Lucía Sanoja, joven de mucha fibra y de mucho peso, o muchas pesas, pero que no goza de la confianza de los expertos. Vamos a ver si esta noche nos muestra para qué vale el músculo.

El camarero es Orlando Urdaneta, ese simpático cuarentón indigno de los papeles de veinteañero que siempre le dan. Es extraño, queridos oyentes: esta frasecita me resuena, como si ya la hubiera oído; una especie de paramnesia auditiva, o de **déjà écouté.**

En el right —cosa increible— se ve a Rómulo Betancourt, veteranísimo jugador a quien ya creíamos inmortalizado en el templo de Cooperstown, el Hall de la Fama, ese Panteón de la pelota. El center está cubierto por un balancín de extracción petrolera, cosa un tanto irregular, pero como me decía Dámaso una vez, "si le haces demasiado caso al librito, terminas quitándole todo su sabor al juego". Por último, en el left —esto es ya el extremo de la heterodoxia— hay una pandilla de tipos descalzos con pijamas blancas y corbatas negras amarradas por la barriga a guisa de cinturones. Son lo que llaman "karatecas" o "kungfutecas", a juzgar por los griticos y las contorsiones.

A través de los vidrios de la caseta y mediante señas, Delio Amado me comunica que no vamos a tener la señal, pero no por fallas técnicas, sino porque el juego ya terminó. Sinceramente, esto me indigna, fanáticos. Sin que me quede nada por dentro, como dice Carlitos, quiero hacerles saber que el juego estaba contratado desde hace seis meses. Aquí está un bojote de planillas y de telex (¿cuál será el plural de **telex?** ¿"telexes"? ¿"telexs"? "¿telex?") que lo prueban así y que ustedes verán si la cámara se acerca.

En fin, el mal está hecho. Responsablemente, y con la seriedad que siempre ha caracterizado a nuestra empresa, lo que me queda es ofrecerles el resumen del encuentro y los numeritos finales, que casualmente tengo aquí, en una hoja que salió de quién sabe dónde.

El planteo del pitcher visitador se vio cómodo y eficaz. Análogo al de Constantin V. Gheorghiu en **La hora veinticinco.** ¿Se acuerdan? La hora veinticinco es la que viene cuando ya no queda tiempo, y hemos llegado a ella. "Es la hora veinticinco, la hora de la civilización occidental". Para Venezuela es el tiempo de la renuncia a

toda esperanza, la hora Texaco, la hora de la Venezuela centro-occidental. Y oriental, y llanera, y andina, y amazónica.

Betancourt agoniza y el periodista Bobby Montoya suda para hacerle el obituario, pues su estilo metafórico y beisbolero no gusta a la redacción. Fortuitamente, se reencuentra con su novia del liceo, ahora funcionaria de la petrodiplomacia, y viven una escapada amorosa de duración incierta. Bobby recuerda cómo, en un escenario petrolero de los años sesenta, asistió al derrumbamiento de su padre, tipo débil, cobarde y frustrado, pero también más o menos honrado y soñador. Era objeto de toda clase de humillaciones e injusticias, ante las cuales optaba por la fuga y el engaño a sí mismo y a los demás. En suma, una de las formas clásicas del ser nacional.

Como buen fracasado, que siente asco por su propia indignidad, el padre literalmente obliga a su mujer a acostarse con otro hombre, y luego termina —algo tragicómicamente— volviéndose loco por completo. Bobby se queda sin padre y sin novia, pues ella va a estudiar **Business Administration** o algo similar, en Minneapolis, o en Laredo, o en Tuxedo.

La novia reencontrada, entre orgasmito y orgasmito (véase FREUD, Sigmund; y DE LA PARRA, Teresa, **El mito del orgasmo**, Madrid, Paidós, 1973, pp. 275 y ss.) le explica a Bobby que la duración incierta de la escapada amorosa es en realidad considerablemente cierta: unas pocas horas. No puede demorarse más, porque la reclaman su legítimo cónyuge, el cargo oficial en Viena, los caviarcillos con el Jeque Yamani y los petrodólares de la corrupción. Bobby, perdido de sí mismo desde siempre, pierde por segunda vez a la elusiva mujer, y pierde el chance para el obituario. Pura pérdida. Se consuela entonces con una fuga análoga a las que practicaba su viejo: acciona el botón mágico destemporalizador, regresa a los nueve años de edad, y se une a una caimanera tradicional de carritos, con pelota de goma, peladero de chivos y rodilla raspada tratando de convertir un tubey en triple.

El manager corrió riesgos. Casi no hay palabras obscenas, ni tampoco filósofos de la nada o del subdesarrollo (aunque un par de veces el personaje de Papá Montoya roza el sifrinismo seudoprofundo) y hay un esfuerzo —tal vez el primero en toda la historia del cine nacional— por plantear sobriamente el llamado suspenso sexual. O, dicho en otros términos, desde los primeros diez minutos es evidentísimo que Bobby y la novia, así como la mamá de Bobby y el mocetón que la ronda, van a terminar echándole pichón, pero la tensión resultante es sabiamente explotada y las consumaciones llegan sólo en el último cuarto de la película. Es decir, en la última cuarta parte, y también en el cuarto del fondo, el garaje. Hay que anotar que el encuentro sexual del garaje, salvo por algunos defectos técnicos de menor cuantía (nadie lo hace con los pantalones a esa altura) merece figurar en la colección de las escenas de oro del cine venezolano, especialmente por el grandioso momento cuando la aturdida madre parece alejarse del galán para evitar la lujuria, y luego resulta que lo que quiere es cerrar la puerta para evitar la indiscreción.

Puede que otras de sus actuaciones lleven a pensar que las pesas han embotado la capacidad histriónica de Lucía Sanoja, pero lo cierto es que una acertadísima dirección actoral logró aquí lo aparentemente imposible: que llevara adelante, casi perfectamente, a dos caracteres distintos. El de la petrodiplomática constituye una de las representaciones más acabadas que nuestro cine haya dado de la hipocresía, el descaro y la inmediatez de ese sector que la riqueza inorgánica del país ha generado, y que se lanza a aprovecharla con gula, ceguera y falta de escrúpulos. De esto había ramalazos en **Adiós, Miami** y en **Coctel de Camarones,** pero no a este nivel tan incisivo.

Orlando Urdaneta está bien en el papel de adulto y en el de niñito; en el de adolescente, no. Es curioso que una cara arrugada sea compatible con los siete años y no con los diecisiete. El desfalco brasileño fue muy bien secundado por la voz de Cayito, y cumplió decorosamente, por fin. Los karatecas, pintorescos, pero en cualquier serie televisada norteamericana hacen muchísimo mejor esas payasadas.

La Hora Texaco se batió contra la mediocridad nacional y recibió golpes. Dejó que varios de sus oponentes se embasaran por error, como en el caso del sonido, del manejo poco claro del caso Betancourt, o en el papel adventicio del episodio guerrillero. También tuvo cierto bateo fallido, con flaicitos a segunda y rolincitos al pitcher, como la escena de sinceración entre padre e hijo sobre el tejado, la riña en la plataforma petrolera, o lo artificial de la fiestecita de fin de año con la que se abre la película.

Pero con todo y los golpes recibidos, **La Hora Texaco** ganó el partido con **score** de una carrera por cero y dejó en el terreno a la mediocridad, porque construyó una narración sencilla y clara acerca del tema tal vez más importante para los venezolanos: esa especie de catastrófica decadencia, **sin haber tenido clímax,** que es el único rasgo que nos define hoy en día. Eso es todo por esta noche, y... saludos, fanáticos.

Pedro José Martínez

LA HORA TEXACO. Venezuela, 1985. Dir.: Eduardo Barberena. Prod.: Pancho Toro; Edgar Larrazábal, David Pernias, (ejec.); para Bohemia Films, Studio Heller's, Jaime Pinto Cohen y Latinoamericana de Cine. Guión: Ibsen Martínez. Fot.: Ricardo Younis; Carlos Tovar (cám.). Mont.: José Alcalde. Dir. art.: Haydée Ascanio. Maq.: María del Carmen Lira. Vest.: Belinda Vivas. Mús.: Guillermo Carrasco. Int. Orlando Urdaneta, Rubens de Falco, Haydée Balza, Lucía Sanoja, Luis Abreu, Jesús Millán, Giles Bickford, Instituto de Artes Marciales Alfredo Planchart.

CONDUCTA IMPROPIA

Hay un axioma fundamental que rige la lógica de la guerra —y que formulara diáfanamente Merlau-Ponty en **Humanismo y terror**—: el sentido de toda acción parcial no puede ser otro que el sentido del enfrentamiento global. Sería entonces absurdo juzgar desmilitarizadamente, con las armas de los tiempos de paz, una obra cuya finalidad más estridente es atentar contra la revolución cubana. Sería candoroso, imbécil o cómplice. Digo para nosotros, los que queremos estar en la otra trinchera, al lado de esa pequeña isla de la libertad y la dignidad americanas. De lo que se trata entonces en esta nota es de analizar los términos y el significado de este enfrentamiento global y de la inserción del film

Petróleo y nostalgia: **La Hora Texaco** de Eduardo Barberena.

de Almendros y de nuestra propia respuesta en esa lógica bélica.

Los intelectuales cubanos exiliados y sus aliados internacionales viven desde hace decenios el siguiente insoluble dilema: encontrar un discurso crítico frente a la Revolución diferenciado de aquél que expresa la abominable vanguardia política del exilio cubano, radicada en la ciudad de Miami, en buena parte batistera, controlada por la CIA, adherida a todas las peores causas del continente y del planeta, sobreviviendo en pequeñas sectas encontradas, no pocas veces abocada al terrorismo de los Posadas y los Boschs, enquistada en los más tristes rincones de la prensa reaccionaria, gansteril, profundamente inculta. Los Padillas, los Franquis, los Cabreras, los Arenas... (Y los Vargas Llosas, los Arrabales, los Goytisolos...) en definitiva nunca han podido decir otra cosa que el mismo discurso que exhorta al derrocamiento del tirano por la providencial intervención del Departamento de Estado de los Estados Unidos y que apela a argumentos acusatorios cuya pobreza ideológica y política no hace sino crecer y homogeneizarse. La voz más real del exilio cubano es su nivel más bajo. Y la razón es muy simple: no hay sino un solo discurso, ése. O la revolución o el imperialismo y la barbarie. Toda tercera vía es, en Cuba, una posición sin asideros porque no existe sino un sujeto de la historia, el pueblo cubano dentro de Cuba que no remite sino a sus propios posibles, y un sujeto de la antihistoria, fuera de Cuba, el agresor imperialista y un exilio sin banderas puesto a su servicio. Para Cuba hay un tiempo sin matices, la lógica de la guerra.

Conducta impropia es un intento de proponer un discurso moderno, liberal y culto que reactive ciertos auditorios internacionales, indiferentes por falta de estímulos comunicacionales desde aquellos buenos tiempos del caso Padilla (Valladares, como se sabe, no dio para mucho. La salida de Padilla fue un plato frío). Pero queremos mostrar que de nuevo aquí se repite la caída hacia el discurso "gusano", hacia el nivel más bajo.

Nadie debería poner en cuestión la relevancia epocal y la significación humana del problema homosexual. Creo que tampoco nadie se atrevería a afirmar que ese problema ha sido satisfactoriamente resuelto en alguna parte del planeta. Y, por último, nadie pretendería que en Cuba ese problema ha recibido siempre las mejores respuestas. Plantear pues la cuestión no es un acto ilegítimo y un tratamiento menos prejuiciado del asunto hubiese producido seguramente resultados más esclarecedores. Pero la intención del film es explotar el tema y no plantearlo adecuadamente. Explotación que significa no sólo poner la cuestión al servicio de una precisa intencionalidad política general sino proceder a un tratamiento distorsionador y panfletario.

Una de las primeras trampas del film es sin duda el fijar el problema en un determinado momento, los primeros años de la década del setenta, años conflictivos, de redefiniciones, de tanteos, y seguramente, de errores. Pero cualquier observador medianamente informado sobre la realidad cubana sabe de los profundos cambios que ha sufrido en el proceso posterior el tratamiento de ese ámbito de la cotidianeidad. Cambios que corresponden al devenir de una revolución cada vez más segura de su estabilidad fundamental y cada vez más dispuesta a complejizar las formas de la convivencialidad.

De manera que escamotear ese devenir y sobre todo escamotear el presente es una primera tergiversación.

Pero hay también la deliberada confusión entre niveles del problema. Ciertamente no puede mezclarse el derecho del homosexual a disponer libremente de su sexualidad con determinada esfera de delitos comunes en la que suelen incurrir homosexuales de sectores marginales —droga, prostitución...— y a los que no escapa que sepamos ninguna sociedad del mundo "libre". Y por lo demás hay que recordar que en Cuba esas franjas marginales de la población han guardado estrecha relación con la contrarrevolución interna. En la película se confunden deliberadamente estos niveles tratando de darle dimensiones hiperbólicas al problema.

La tercera fuente de tergiversaciones, que termina además por deshacer toda coherencia temática del film, es la injustificada inclusión de críticas a la revolución del más heteróclito perfil: presos, intelectuales, prostitutas, turismo maniatado, etc. Revelando entre

otras cosas lo poco riguroso de la selección y el procesamiento de información del documento en cuestión: todo es bueno con tal que apunte al mismo objetivo.

Un gran documental de denuncia se caracteriza ante todo por su poder demostrativo, por aunar hechos y conceptos, empiria y articulación teórica, suficientes para obtener la convicción del espectador. **Conducta impropia** apenas agolpa un conjunto de testimonios que o carecen casi siempre de valor teórico o, cuando son factuales, no operan sin la fe del espectador —yo vi, me sucedió...— y que son impotentes para convalidar proposiciones del grado de generalidad que plantea el film. Y que, por supuesto, no buscan otra causalidad del fenómeno que no sea la perfidia —en este caso la perversión— del tirano y su séquito más inmediato.

Digamos, por último, y porque hay que decirlo, que no creemos que éste o cualquier otro problema de la realidad cubana pueda ser sustraído del análisis y de la crítica. El pensamiento revolucionario no puede ni debe tener tabú alguno. Pero es igualmente necesario que encontremos los lugares y los escenarios para ese análisis y esa crítica revolucionaria. Este, ciertamente, no lo es.

Fernando Rodríguez

CONDUCTA IMPROPIA. Francia, 1985. Dir. y Guión: Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal. Prod.: Les Films du Losange, Antenne 2. Fot.: Dominique Merlin. Son.: Daniel Delmau. Mont.: Michel Pion, Alain Tortevoix. Coment. dicho por: Michel Dumoulin. Con Reinaldo Arenas, Susan Sontag, Herberto Padilla, Caracol, Guillermo Cabrera Infante, Armando Valladares, Ana María Simo, Juan Goytisolo, Carlos Franqui, Martha Frayde, René Ariza.

DESESPERADAMENTE BUSCANDO A SUSANA

Durante sus años en Hollywood, Luis Buñuel confeccionó un cuadro sinóptico del cine gringo. Este cuadro se basaba en el principio de que el cine norteamericano de los años treinta tenía unos códigos tan mecánicos y precisos que, conociendo ambientación, época, personajes principales y otros ítems, se podía determinar el argumento de cualquier film antes de verlo.

Lo que Buñuel no sabía es que su principio permanecería inmutable a través del tiempo. **Desesperadamente buscando a Susana** pertenece al tipo de películas que encajan a la perfección en el cuadro de Buñuel, esta vez el lugar común es el del ama de casa muerta de aburrimiento.

Estas amas de casa son, generalmente, de clase media alta; tienen una cantidad inimaginable de aparatos electrodomésticos y poseen suficientes vestidos y joyas como para montar un desfile de modas.

Por supuesto, el esposo del ama de casa es un imbécil sin personalidad o un trepador al que sólo le interesa el dinero. En cualquiera de los dos casos, es un cretino que no hace caso de las ansias de cambio de su mujercita, y además, es un mal amante.

En estas películas hay otra mujer, que puede ser de dos clases: la amante del marido o la profesional respetada. Esta última es una triunfadora en la vida, se compra sus propias joyas y es una soltera que se muere por casarse y cocinarle nutritivas comidas a su amo y señor y a su hermosa prole.

Buscando desesperadamente a Susana de Susan Seidelman: Buscando desesperadamente un argumento.

El ama de casa aburrida se encuentra a la triunfadora o descubre a la amante del marido, ocurre una "toma de conciencia" y con la ayuda de otro macho de la especie (que por los momentos es maravilloso, liberal y no la quiere de ama de casa) abandona su absurda existencia y se dedica a las delicias de su nueva condición de mujer liberada y feliz.

En **Desesperadamente buscando a Susana,** Roberta es el ama de casa aburrida y Susana es el último modelo de las triunfadoras, una mujer absolutamente libre, que no hace nada, que pasa de la opulencia a la miseria sin ningún problema y que no sabe lo que es la fastidiosa estabilidad que desespera a Roberta. Roberta queda fascinada por Susana, a la que no conoce, cambia de personalidad, conoce al hombre maravilloso tan diferente a su marido y comienza una nueva vida.

Pero la película no es sólo eso. También hay un robo de joyas arqueológicas, asesinatos frustrados, ladrón/asesino capturado por las chicas de la película, devolución de las joyas (no nos olvidemos que las protagonistas siempre son buenas chicas americanas) y primera página en los periódicos.

Por supuesto, el resultado es algo así como la degeneración más absurda de un supuesto feminismo más la degeneración del género policial pero sin policías. Total, una bufonería a la que le faltan minutos para convertirse en un largo, por lo que nos insertan un clip en mitad de la película en el que nos recuerdan todo lo que ha pasado, nos dicen lo que va a pasar y promocionan otra canción de Madonna.

Lo peor de la película es que la haya dirigido una mujer. Lo mejor es que acaban con el mito de Madonna, a la que irreverentemente nos quieren vender como la Marylin Monroe de los ochenta. Así, la divina Madonna de los videos se convierte en una italianita bajita, vulgar y pasada de kilos, buscando desesperadamente un gimnasio para acabar con la celulitis.

Violeta Rojo

DESPERATELY SEEKING SUSAN. Estados Unidos, 1985. Dir.: Susan Seidelman. Prod.: Sarah Pillsbury, Midge Sanford para Orion. Guión: Leora Barish. Fot.: Edward Lachman. Mont.: Andrew Mondshein. Dis. prod.: Santo Loquasto. Dir. art.: Speed Hopkins. Artistas escénicos: James Sorice, Bill Sorice, Stanley Graham, Margot E. Therre, Vincent Lawrence, Tommy Southern; Yossi Segal (sketch). Mús.: Thomas Newman; Danny Goldberg, Timothy R. Sexton (superv.); Lou Cerborino (mont.) Canciones: Madonna, S. Bray, M. Jones, R. Clark, D. Bowie, I. Pop., L. Smith., J. Simmons, D. McDaniels, Garrett, Bateman, Dobbins, Holland, Gorman, C. Curnin, A. Woods, J. Westoram, A. Greenall, A. Agies, M. McDonald, C. Simon, O. Redding, M. Crenshaw. Tit.: Michael Sporn Animation. Son.: Maurice Schell (superv.); Peter Obadashian, Mark Rathus, Lou Graf, Jay Dranch, Bruce Kitzmeyer (ed.), Les Lazarowitz, John Vigran (grab.); Lee Dichter, Sound One (regrab.). Extracto filmico: **Rebecca** (1940). Int.: Rosanna Arquette, Madonna, Aidan Quinn, Mark Blum, Robert Joy, Laurie Metcalf, Anna Levine, Will Patton, Peter Maloney, Steven Wright, John Turturro, Anne Carlisle, José Santana, Giancarlo Esposito, Richard Hell, Rockets Redglare, Steve Bosh, Daisy Bradford, Annie Golden.

LOS AMANTES DE MARIA

Una historia desarrollada con una sensibilidad excepcional y ubicada en un contexto coherentemente definido, es la base sobre la cual Andrei Konchalovsky ha edificado esta película, donde la perfección formal lograda por el realizador en ningún momento deja de estar al servicio de esa base. Si, porque **Los amantes de María** es una película hermosísima, pero no de un modo gratuito, ni esteticista, ni tampoco víctima de un fetichismo de la forma cinematográfica.

El contexto donde se desarrolla el amor —conflictivo, intenso y desesperado— de Iván y María, está fuertemente determinado por un sistema ético centrado en el hogar y la familia. Esta comunidad de inmigrantes yugoslavos residentes en una pequeña ciudad norteamericana se revela, de una manera muy sutil y, sin embargo, claramente establecida, como portadora de valores muy diferentes a los de su entorno. Las diferencias aparecen más que claramente en la construcción de los personajes. Por una parte están María, Iván y el padre de éste, personajes que participan de ese sistema ético en el cual aparecen como factores determinantes la figura paterna y su autoridad, el hecho (y el deseo) de tener hijos (tanto en el hombre como en la mujer), la estabilidad del vínculo matrimonial y una cierta concepción del amor unida a una cierta forma de valorar a la mujer. Entonces, el matrimonio de Iván y María, como ya hemos dicho, es una relación conflictiva precisamente porque ambos participan de ese universo ético. El problema de Iván aparece claramente relacionado con una especie de tabú impuesto por su padre, quien estuvo enamorado de la madre de María, y repite a su hijo constantemente que María es "demasiado buena para él". Luego Iván mismo idealiza (e irrealiza) a María. Y por último, una experiencia traumática sufrida durante la guerra transforma un conflicto latente en una realidad concreta: Iván es incapaz de hacer el amor con María. Ella manifiesta una sexualidad exclusivamente ligada a Iván, su esposo, y a un intenso anhelo de maternidad. Si es verdad que este contexto totalmente cubierto por esa ética familiar genera el conflicto, también es cierto que del mismo surge la solución, porque es necesario que Iván y María estén juntos, es necesario que tengan hijos (y el padre de Iván los nietos que tanto desea). Konchalovsky resuelve esta situación de manera impecable, con la misma complejidad con que fue planteado. La estabilidad del matrimonio se logra cuando Iván "terrenaliza" a María al enterarse de su embarazo y descubrir su relación con el vagabundo, cuando se deshace en un sueño de su trauma de guerra y finalmente cuando su padre le exige regresar con María.

Por otra parte, están los personajes ajenos a la comunidad; Al y Clarence. Ambos personajes, aunque fuertemente atraídos por María, no poseen la sensibilidad de Iván, no pueden sentir por ella lo mismo que él siente. Cuando Al se refiere a María, lo hace diciendo algo más o menos como que "está bien buena", cuando Clarence, un músico errante, alejado de toda estabilidad y de toda relación duradera, le pide que se vaya con él, lo hace apoyándose exclusivamente en su performance amatoria, e invitándola a zurcirle las medias. Estos personajes pertenecen a otro universo ético, completamente distinto al de Iván.

Podríamos pensar que esta historia tiene algo de trágico. María e Iván parecen condenados a amarse por la comunidad a la cual pertenecen, sólo dentro de ella pueden encontrar lo que necesitan y la persona a quien pueden amar.

La proposición de un universo como éste por parte de un realizador, supone una sensibilidad extraordinaria con respecto a los hechos y temas elegidos, sensibilidad que Konchalovsky traduce en un tratamiento formal que por momentos sorprende por su perfección. Konchalovsky nos ofrece una narración precisa e inteligente, con momentos sorprendentemente poéticos y cargada de detalles destinados a dar mayor espesor al conflicto interno de los personajes y a acentuar la emotividad de la situación. Nada es superfluo, sólo lo esencial, sólo lo indispensable tiene cabida en la narración.

La fotografía de Juan Ruiz Anchia es excelente. En **Los Amantes de María** las imágenes resultan tan hermosas como precisas, con un excelente uso de la luz y el color. En cuanto a las actuaciones, Konchalovsky escogió a los intérpretes ideales: todos están muy bien en sus papeles, mención especial para John Savage en el papel de Iván.

María Gabriela Colmenares

MARIA'S LOVERS. Estados Unidos, 1984. Dir.: Andrei Konchalovsky. Prod.: Bosko Djordjevic, Lawrence Taylor-Mortoff, Menahem Golan, Yoram Globus, Christopher Pearce (ejec.): para Cannon Films. Guión: Gerard Brach, A. Konchalovsky, Paul Zindel, Marjorie David. Fot.: Juan Ruiz-Anchia. Mont.: Humphrey Dixon. Dis. prod.: Jeannine Oppewall. Dir. art.: David Brisbin. Ef. esp.: Bonnie Taylor. Mús.: Gary S. Remal. Canciones: A. Konchalovsky, K. Carradine; Cashman, Steinberg, Cahn. Chaplin, Lester Manners, Fleeson Von Tilzer. B. Mayhew, Drake Hoffman, Livingston, L. Brown, B. Green, B. Homer, Shapiro, Campbell, Connelly, D. Ellington, B. Russell, G. Kahn, W. Donaldson, C. Porter, J. Garland, F. M. Baldridge, G. Stone; J. Bonime. Coreogr.: Lloyd Williamson, Marlene Hohn. Vest.: Durinda Wood. Maq.: Cindy Cruz, Tom Savini. Tit.: Wenden K. Baldwin. Son.: John Bowey (superv.). Coord. dobles: Cliff Cudney. Extracto filmico: **Let There Be Light** (1946). Int.: Nastassja Kinski, John Savage, Robert Mitchum, Keith Carradine, Anita Morris, Bud Cort, Karen Young, Tracy Nelson, John Goodman, Danton Stone, Vincent Spano, Lela Ivey, Elena Koreneva, Anton Sipos, Larry J. Meyers, Anna Levine, Tania Harley.

MAD MAX MAS ALLA DE LA CUPULA DEL TRUENO

Bajo su ropaje de futurismo todas las utopías son en el fondo reflexiones sobre el presente, que buscan señalar

BIBLIOTECA AYACUCHO

Miguel Otero Silva

Casas Muertas

Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad

Prólogo: José Ramón Medina

Dos títulos fundamentales en la narrativa venezolana y continental

"Yo admiro en Otero Silva al escritor de novelas, al creador de categorías individuales bien definidas dentro del clima social de la vida venezolana".

Ramón Díaz Sánchez

Pedidos a **DILAE:** Teléfonos: 71.33.00 - 71.55.76

hipotéticas vías de solución a los problemas del aquí y el ahora. Es así que **Mad Max,** en su tercera incursión ya alejada de una original veta más realista, elige descontextualizar aún más los problemas energéticos que pretextaban su segunda aventura para incursionar en un mundo en el que después del holocausto atómico son pocos los sobrevivientes. Agua y gasolina son elementos semiinalcanzables y la energía es generada por el gas metano producido en el subsuelo por el estiércol de cerdos, animales sagrados en virtud de las leyes del mercado D.B. (después de la bomba). El poder es ejercido por quienes poseen los cerdos (un enano inteligente y un gigante idiota) y quienes comercian al amparo de su energía (Tina Turner y Compañía). La pureza, lejana, pertenece a una tribu de niños que ve en Max a un Mesías que no se han cansado de esperar.

Hasta aquí la anécdota. Dentro de ella, tenuemente indisimulados por un tono cansino que quiere alcanzar el ritmo electrizante de **Mad Max II** sin lograrlo jamás, se amontonan las sabrosas alusiones al cine y los mass media: Bartertown es la Metrópolis de Fritz Lang con un subsuelo de esclavos que ansían escapar, los guerreros son punks, hay referencias a la larga letanía de "allí estaré" del final de **Viñas de Ira** (John Ford, 1940) y junto a ellos Bugs Bunny, lecciones de francés en disco, lucha libre y un paseo más que voluntario por todos los géneros del cine: westerns, torneos de caballeros, Tarzán, desiertos y seguramente algún otro.

Y es que la serie es fundamentalmente eso. Un omnívoro deseo de director y productores por condensar en una película aquellos momentos propios de cada vertiente del cine, poniéndolos como pantalla reflectora (pero no reflexiva) de preocupaciones actuales: la bomba atómica, la energía, la crisis de valores, la soledad del hombre enfrentado a circunstancias adversas. Claro, todo esto son pretextos para una aventura poco menos maniqueísta que los primeros westerns. El Bien contra el Mal, la vida contra la muerte, el Poder contra los débiles.

Conviene detenerse aquí. El éxito de **Mad Max** está en esta pretensión. Lo que hace a la película disfrutable a pesar de todo no es el plano más obvio, el de la aventura, sino la inteligente transposición de clichés que, desnudamente exhibidos, no venderían una sola entrada. Un hombre contra el mundo es, a esta altura, algo aburrido. Pero si ese guerrero invencible de un mundo post atómico es un nihilista sin apellido, familia o señas conocidas, que arremete contra industriales y comerciantes que pretenden reeditar a escala en un mundo destrozado los vicios de la opulenta sociedad capitalista de hoy, si ese héroe epónimo une a su inteligencia, ocurrencia, fortaleza y habilidad con las armas y los motores, una inigualable capacidad de autosacrificio que le permite salvar a una tribu de David Copperfields que claman en el desierto por un mesías que los libere, la cosa cambia de color.

El mesías ha llegado (si no para el mundo por lo menos para el cine). La esperanza no existe para el protagonista sino más allá de él, en un plano de ingenuidad que él no puede alcanzar. En el fondo Max es un exorcista de males que elige tomar para sí, como forma de autocastigo tal vez, o de sacrificio jamás confesado. Sus acciones no se explican jamás, son apenas pretextos para lograr la adhesión del espectador. Su triunfo tampoco le pertenece, es una dádiva para los indefensos. Ni siquiera su vida se justifica y, suerte de Gilgamesh condenado a vagar por el desierto, necesitará del frío cálculo de un productor (tan perverso como los villanos de sus películas) para recobrar en un probable **Mad Max IV,** la efímera vida del celuloide.

Héctor Concari

MAD MAX BEYOND THUNDERDOME. Australia, 1985. Dir.: George Miller, George Ogilvie. Prod.: G. Miller para Kennedy Miller Prods. Guión: Terry Hayes, G. Miller. Fot.: Dean Semler. Mont.: Richard Francis-Bruce. Dis. prod.: Graham "Grace" Walker. Dir. art.: Anni Browning. Ef. visuales: Universal City Studios' Matte Dept. Superv. ef. esp.: Mike Wood. Coord. modelos: Dennis Nicholson. Mús.: Maurice Jarre. Canciones: T. Britten, G. Lyle, H. Knight. Vest.: Norma Moriceau. Maq.: Elizabeth Ann Fardon. Tít.: Optical & Graphic., Cimarron. Son.: Roger Savage (superv.); Louise Innes, Claire O'Brien, Tim Jordan, Karin Wittington, Annabelle Sheehan (ed.); Lloyd Carrick, Phil Judd, Dick Lewsey (grab.); R. Savage, Bruce Lamshed, John Herron, (regrab.); B. Lamshed (diseño); Franck Lipson, Craig Carter, Tim Chau (ef.); Coord. dobles: Grant Page. Coord. animales: Dale Aspin. Int.: Mel Gibson, The Flyng Jalopy: Bruce Spence, Adam Cockburn; Gente de Truequelandia: Tina Turner, Frank Thring, Angelo Rossitto, Paul Larsson, Angry Anderson, Robert Grubb, George Spartels, Edwin Hodgeman, Bob Horney, Andrew Oh, Ollie Hall, Susan Leonard, Ray Turnbull, Lee Rice; La Tribu que se fue: Helen Buday, Mark Spain, Mark Koumnas, Rod Zuanic, Justine Clarke, Shane Tickner, Tony Allaylis, James Wingrove, Adama Scougall; La Tribu que se quedó: Tom Jennings, Gerry D'Angelo, Travis Latter, Miguel López, Paul Daniel, Tushka Hose, Emily Stocker, Sandie Lillingstone, Adam Willits, Ben Chesterman, Liam Nikkinen, Flynn Kenney, Dan Chesterman, Christopher Norton, Katherine Cullen, Heilan Robertson, Gabriel Dilworth, Hugh Sands.

¡DEPRISA, DEPRISA!

Cuando Saura se desprende de los traumas de la infancia, de los fantasmas y recuerdos de la guerra civil, de la dictadura y del flamenco, se dedica a hablarnos de la delincuencia.

Su primer film, **Los golfos** (1959), trataba de una patota de malandros de los barrios bajos madrileños. En 1963 realizó **Llanto por un bandido,** sobre los bandoleros decimonónicos. En **¡Deprisa, deprisa!** (1980) el tema vuelve a ser los delincuentes juveniles, aunque ahora los golfos se han profesionalizado, han aprendido trucos nuevos y más peligrosos y no se dedican a simples gamberradas.

Pablo, Sebas y El Meca forman la banda. Son jovencitos sin ninguna educación, que han estado desde niños en correccionales, que utilizan la violencia para conseguir sus fines, pero que no disfrutan especialmente de ella. Para ellos, la delincuencia es una manera de conseguir dinero fácilmente, una forma de vida como cualquier otra. En ningún momento de la película hay un análisis de por qué son delincuentes, o de las razones que tuvieron para escoger esa vida.

Angela, la chica que completa la banda, es el extremo de esta posición. Es una muchacha de clase media baja, trabajadora hasta que conoce a Pablo, que necesita de la seguridad de una casa propia, que disfruta regando las matas y que es fiel a su compañero. Angela sigue a Pablo en su vida de delincuente con la misma naturalidad e inconsciencia que si hubiera sido un cantante o un albañil. No se logra entender por qué se convierte en delincuente y, menos aún, por qué resulta la más violenta, iracunda y vengativa del grupo. Angela disfruta matando, no se asusta nunca, es extremadamente dura, hace lo que considera mejor y cuando no hay nada que hacer abandona todo, menos el dinero, y se va a seguir su vida.

¡Deprisa, deprisa!, a pesar del tema, no es una película de denuncia, o por lo menos no en la manera tradicional de entender el término. En cualquier película de este tipo, las causas del problema son analizadas, explicadas, "denunciadas". Aquí, en cambio, se nos presenta un retrato de la vida de

El excremento del diablo: **Mad Max III de George Miller y George Ogilvie.**

estos muchachos, pero no se los juzga, ni se los coloca en un contexto que explique su comportamiento. El único momento en que esto sucede es en la escena en que el médico acepta dinero con la condición de volver a curar a Pablo, se va, no vuelve y lo deja morir.

¡Deprisa, deprisa! es casi neorrealista en su concepción. Pablo, Sebas, El Meca y Angela son delincuentes que están contando su propia historia, o una muy parecida, y no actores que la interpretan. Los suburbios madrileños, áridos y desérticos, de la película, son la otra cara del Madrid lleno de árboles que estamos acostumbrados a ver, tanto en películas como en la realidad. Los alrededores llenos de desperdicios, los basureros en los que transcurre la historia, las discotecas ultra-aburridas, son el otro mundo que existe en cualquier ciudad, y que sólo conocen los que viven en él.

Como dije antes, **¡Deprisa, deprisa!** es una extraña película de denuncia. Aunque quizás no sea tan extraña, y sea simplemente un film que muestra una realidad, y no las razones de ésta porque son suficientemente conocidas como para tener que explicarlas.

Violeta Rojo

¡DEPRISA, DEPRISA! España/Francia, 1980. Dir.: Carlos Saura. Prod.: Elías Querejeta/Toni Molem. Guión: C. Saura. Fot.: Teo Escamilla. Mont.: Pablo del Amo y Jean Hannon. Amb.: Maiki Marín. Son.: Bernardo Menz. Int.: José Antonio Valdelomar, Berta Socuéllamos, José María Hervás, Jesús Arias, María del Mar Serrana, Consuelo Pascal. Yves Arcanel, Andrés Falcón, Ives Barsacq, Alain Doutey, Susy Hannier.

BRASIL

Brasil de Terry Gilliam: Bye, Bye England.

Los expertos en arqueología cultural venezolana conocen bien un par de textos escrupulosamente ignorados por el gran público: **Al sur del equanil** (1963) y **El bonche** (1976), creaciones ambas del único escritor auténticamente marginal que nuestro país haya dado: Renato Rodríguez. Y el calificativo no se le atribuye porque produzca una literatura al margen de los cánones o porque sus libros no se vendan, sino porque él, en persona, es un tipo marginal. Un marginal legítimo, no como los que de tanto en tanto, se inventan los cerebros del **marketing** de la cultura.

El epígrafe de **El bonche** ofrece una aclaración de primerísima importancia con respecto a uno de los episodios más citados, pero al mismo tiempo peor comprendidos, de nuestra historia patria. Como se sabe, a uno le enseñan en la escuela que en 1812; cuando fue entregado por Bolívar a los españoles para que lo mataran, Don Francisco de Miranda exclamó: "¡Bochinche, puro bochinche! ¡En este país de caca lo único que saben es formar bochinche!" En **El bonche,** Rodríguez señala que lo que en realidad dijo Miranda fue: "Bonchinche, bonchinche" y no "bochinche, bochinche". Advierte además que no fue Don Francisco, sino Carmen Miranda, la responsable por la célebre cita. Finalmente, nos hace saber que no fue ante el General Monteverde ni por la vía oral que se acuñó le frase, sino por escrito, y en la reputadísima autobiografía novelada de Carmen Miranda: **A chica chica bonchi.**

Renato Rodríguez, como se decía hace un momento, es conocido tan sólo por los expertos en arqueología cultural. No es este el caso de Carmen Miranda, quien únicamente es conocida por los expertos en paleontología cultural. Renato es como un ánfora cretense de hace tres mil años, con un asa partida y cuatro grietas; pero Carmen es como un estegosaurio de hace ciento veinte millones de años, del cual apenas se conservan unas cuantas escamas y la tercera parte del fémur derecho.

Carmen Miranda fue un trasvestista centroeuropeo (hay, sin embargo, quienes piensan que se trataba de una mujer brasileña con cara de hombre y voz de barítono), que aparecía en películas norteamericanas de los años cuarenta con un vestido pegado, de ésos que tienen rajada la falda hasta la cadera, y una cesta de frutas en la cabeza. Este personaje extravagante tiene su importancia, porque durante un período prolongado representó no sólo al fogoso Brasil, sino también a la simpática y vivaracha Latinoamérica, en su totalidad (Cfr. Disney, Walt, **Los tres caballeros**). Tanta ha sido su influencia que todavía es posible ver, en uno que otro aviso publicitario, alguna **beautiful sennorrita** con unos cambures y unas piñas amarrados en el cráneo y un ondulante cimbrear de caderas, todo ello derivado de ese perfecto símbolo de la mujer brasileña, actriz, cantante y bailarina; aunque no bailaba, ni cantaba, ni actuaba, ni era brasileña, y, para colmo, tampoco era mujer.

Brazil fue exhibida en Venezuela con el nombre de **Brasil: la película.** Indudablemente, no es la película, sino **una** de ellas, y ciertamente tiene poco que ver con Brasil, a menos que la referencia sea a la brasileña Carmen Miranda. Un poco como ocurría con Carmen, **Brazil** es un producto un tanto pasado de condimentación y de aderezo. Tiene calidad intrínseca, sin embargo, y ésta es una importante diferencia a su favor. Por otro lado, es un tronco de bonche, tanto visual como dramático.

Esta película cumple con la condición indispensable de toda ciencia-ficción "culta" o "refinada": transcurrir en un ámbito témporo-espacial y socio-cultural que no caiga en un futuro ubicable, de modo que su ambigüedad permita un retrato de nuestro propio tiempo. Algo así como una especie de autocaricatura alegórica por la vía anacrónica o, mejor, paracrónica o metacrónica. Se inscribe, pues, en la línea de **Metrópolis, Alphaville, La Naranja Mecánica** o **1984,** las cuales, a su vez, se apoyan en una tradición literaria que se remonta a piezas como **Utopía, Los viajes de Gulliver** o **Erewhon.**

La alegoría paracrónica de **Brazil** es muy simple en su esencia narrativa, y muy complicada en sus detalles anecdóticos. Un pequeño burócrata vive feliz y dormido —o feliz porque está dormido— en un mundo de extrema complejidad, ineficiencia, fascismo, hipocresía y despersonalización. En suma, este mundo. El protagonista despierta, por razones de solidaridad humana y de amor a una mujer, con lo cual habrá de enfrentarse a su realidad pasando por un calvario laberíntico, repetitivo, angustioso e implacable, hasta terminar lobotomizado en la misma cámara de tortura en la cual antes asesinaron a su amada. Sencillo, ¿verdad? lo complejo está en el modo de contar esta historia.

Terry Gilliam, el director, fue responsable de la animación en varios de los capítulos de la serie televisada del grupo Monty Python en la BBC, así como en algunas de sus películas. Pero no se quedó en la sátira gruesa —a pesar de que el estilo Monty Python es fácilmente reconocible en **Brazil**— y se aplicó a la tarea de demostrar que cuenta con una buena dosis de erudición cinematográfica **seria.** Los **gags** superinteligentes se producen más o menos a razón de diez por segundo, y una enorme proporción de ellos son citas de obras tan venerables como **El Acorazado Potemkin.** Tal profusión abrumadora de desplantes y genialidades termina cansando un poco, y esto es lo que configura el exceso de condimento, aunque es justo reconocer que la mayor parte de esos alardes está ingeniosamente concebida y perfectamente realizada.

Los destartalados terminales de computadora; la habilidad de los funcionarios para ver películas en el horario de trabajo; los técnicos de la CANTV del futuro ahogados en excremento; la nube de papel que se traga al terrorista Tuttle, encarnado subterráneamente por Robert de Niro; el edípico **lifting** progresivo de la madre del protagonista, cuyo estiramiento de pellejo la convierte en la imagen de la mujer amada; el macrosalón de torturas; las especialidades culinarias presentadas en francés y con cartelito; la ternura paternal de Jack el Destripador hacia la encantadora trilliza cuyo nombre nunca recuerda; los fantasmales abortos del infierno onírico del héroe, que parodian los muñecos de Brian Froud en **The Dark Crystal;** el hitlercito de pacotilla representado por Ian Holm; las viejas consumistas pintarrajeadas, y en especial, la que muere de "una complicación de la complicación" de su cirugía estética, para luego desparramarse en cascada de huesos sanguinolentos al venirse abajo su ataúd rosado; en fin, éstas y catorce mil escenas más, son las que hacen fantásticamente buena a la película, pero también fantásticamente abigarrada, ultrabarroca, sobrecargada y asfixiantemente excesiva.

A Gilliam le gusta subrayar en rojo, como un buen expresionista. La claridad con que marca los pasos de la ensoñación a la vigilia, y de la cordura a la locura, no hubieran decepcionado a Robert Wiene. Y Murnau hubiera contemplado con gusto los dos falsos finales felices de **Brazil:** uno en la cama, con la catira, que termina en estruendoso allanamiento; y el otro en el bucólico ranchito, otra vez con la catira —¿habrá alguna vez en la vida un falso final feliz que no sea con catira?— que termina con la vuelta a la "realidad" del héroe, descerebrado y con fondo de "Brasil: la canción". Gilliam se tiene bien aprendido su **Caligari** y su **Der letzte Mann,** de modo que cabe esperar para el futuro, cuando se le pase la fiebre del hipersubrayado, que películas tan sustancialmente buenas e inteligentes, como **Brazil,** no se vean perjudicadas por el exceso de pimienta y de salsa inglesa.

Pedro José Martínez

BRAZIL. Inglaterra, 1985. Dir.: Terry Gilliam. Prod.: Arnon Milcham/Patrick Cassavetti para Embassy. Guión: T. Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. Fot.: Roger Pratt. Mont.: Julian Doyle. Mús.: Michael Kamen. Dis. prod.: Norman Garwood. Superv. ef. esp.: George Gibbs. Superv. ef. modelos: Vest.: James Acheson. Maq.: Maggie Weston. Dir. art.: John Beard, Keith Pain. Son.: Bob Doyle (grab.); Paul Garr (regrab.); Rodney Glenn (mont.). Ti. y ef. ópt.: Peerless Camera Co., Nick Dunlop, Kent Houston, Neil Sharp, Tim Ollive, Richard Morrison. Int.: Jonathan Pryce, Robert De Niro, Katherine Helmond, Ian Holm, Bob Hoskins, Michael Palin, Ian Richardson, Peter Vaughan, Kim Greist, Jim Broadbent, Ch. McKeown, Barbara Hicks, Derrick O'Connor, Kathryn Pogson, Bryan Pringle, Sheila Reid, John Flanagan, Brian Miller, Simon Nash, Prudence Oliver, Simon Jones, Derek Deadman, Nigel Planer, Terence Bayler.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Violeta Rojo.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84 - 0232

El valor del ejemplar de **Cine-ola es de** Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela **Bs. 50,00;** para América Latina US$ 10,00; para otros países US$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-ola puede adquirirse en las principales librerías del país.